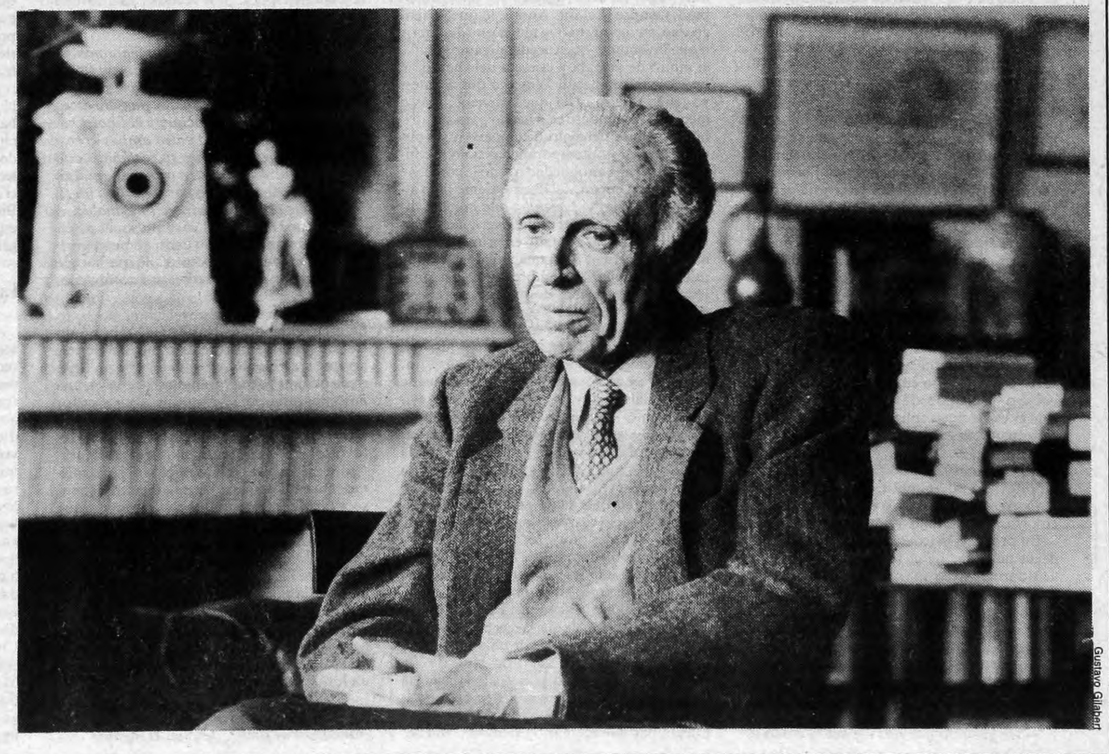


EL OFICIO POR VIVIR

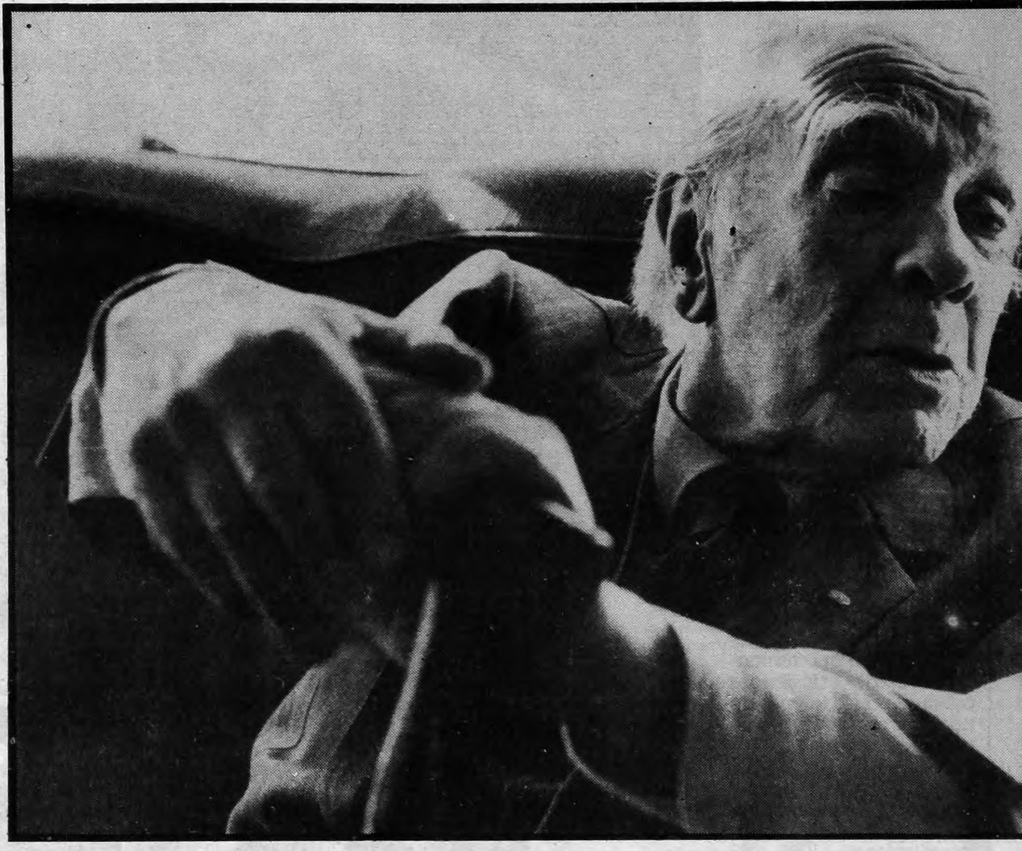
BORGES Y BIOY CASARES

La editorial española Tusquets acaba de editar un libro —*Bioy Casares: A la hora de escribir*— que arribará a estas playas a mediados del mes de febrero. Durante la Feria del Libro, a realizarse en abril, en Buenos Aires, llegará otro título con parecida identificación: *Borges: A la hora de escribir*. Los dos volúmenes tienen un parecido origen. En los años 1981, 1983, 1984 y 1985 —es decir en cuatro oportunidades—, Jorge Luis Borges concurrió a los talleres de poesía y narrativa que dirige Félix Della Paolera. Maestros y alumnos se explayaron en preguntas y Borges en respuestas que fueron grabadas. En otras tres reuniones —1984, 1987 y 1988— se procedió de la misma manera con Adolfo Bioy Casares, amigo inseparable de Borges. Una lógica que excluye la retórica —por la necesidad de indagar en los secretos del oficio— movió estos diálogos —organizados para la imprenta por el mismo Félix Della Paolera y su alumna Esther Gross— de los que **Página/12** adelanta pasajes. Encuentros y diferencias, minucias de ese trabajo que es la literatura —o la vida— tejen dos discursos que será necesario consultar.



JORGE LUIS BORGES

DE LA TECNIC
A LA DESDICI



Usted tiene alguna estética o escribe sin pensar en eso?

—No, cuando yo escribía de acuerdo con una escuela, con el ultraísmo, no me salían bien las cosas. Ahora creo que la estética la da el tema.

—Claro.

—Es decir que no puede haber una estética aplicable a todo. Creo que cada tema logra que el escritor sepa de qué modo requiere ser escrito, ¿no? De modo que la estética la dan los temas. Hay temas, por ejemplo, que evidentemente exigen una forma irregular, otros que exigen la prosa, otros que exigen el relato, y así sucesivamente, pero yo no creo que pueda haber una estética general. Creo que ése es el error de las escuelas.

—Usted alguna vez habló de que corregía mucho cuando escribía.

—Sí, pero desde hace veinticinco años mis borradores son mentales; es decir, yo voy limando, puliendo en mi memoria o en mi imaginación. Y, bueno, Kipling hacía lo mismo, ¿no? Con mejor resultado, desde luego. El dice que no hay una frase suya que no haya sido pulida mentalmente antes de ser escrita. Y Alfonso Reyes me dijo que él había heredado de su padre esa costumbre de caminar de un extremo al otro del aposento pensando las frases. Y que eso, esa actividad física, lo ayudaba. Y luego las escribía y volvía a corregirlas, naturalmente. Actualmente no hay página mía, por descuidada que parezca, que no sea, digamos, una de las etapas. Y nunca es la primera, ¿no? Cualquier frase que yo escriba, aunque parezca negligente, ha sido realmente pulida. Como Kipling, que imaginaba una frase, la repetía en voz alta y, luego, la purgaba de sus errores más crasos. Serían malas rimas, por ejemplo, o frases inútiles, o lo que fuera. Sí, o metáforas que pudieran distraer al lector. Creo que es como una comedia, ¿no? Escribir es una tarea solitaria, generalmente es la tarea de una persona que está sola y que tiene que poblar esa soledad con sus metáforas.

—Y, sin embargo, hay gente que supone que el escritor está dotado de una especie de naturalidad según la cual todo le sale bien de entrada. Yo creo que eso es inexacto.

—Sí, yo soy amigo de payadores y me he dado cuenta de que lo que sale bien de entrada se produce no sólo rápidamente, sino de un modo absurdo, ¿no? Creo que quizá en los payadores lo que interesa no es, digamos, el fondo sino la forma. Es decir, los oyentes aceptan una serie de versos más o menos octosílabos, octosilábicos, y les basta con eso, ¿no?

De la prosa al cuento

—Creo que Mallarmé dijo que desde el momento en que un escritor cuida su estilo está versificando. Desde el momento en que al escribir se piensa en la eufonía y se piensa en que la frase suene bien ya se está versificando. Lo que había dicho Stevenson: que la prosa es la forma métrica más difícil. Vendría a ser lo mismo, y esto está dicho por dos personas muy distintas y de muy distinto modo. Sin embargo, ambas corresponden a la misma idea.

—También dentro de la prosa existe una sonoridad.

—Ah, pero desde luego, sí. Pero yo iría más lejos, yo diría que cuando algo en un texto estético —no en un texto lógico o discursivo—, cuando algo está bien escrito, entonces esa lectura obliga al lector a la repetición en voz alta. Si uno está leyendo, uno lee en silencio. Luego hay algo que lo conmueve y entonces uno siente la necesidad de decirlo. Ahora...eso no se aplica, desde luego, a un libro sobre matemáticas o política o sobre psicología. No, yo digo a una obra estética.

En prosa, si ustedes tienen: "En un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme", eso no les da exactamente la cadencia que se precisa para escribir: "No ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...". Es decir que la prosa requeriría una continua invención de cadencias y, al mismo tiempo, esas cadencias no tendrían que ser demasiado notables, no tendrían que incomodar al lector. Es decir, tienen que ser variaciones que sean gratas al oído.

—Me gustaría que nos explicara cómo es el proceso de producción de un cuento suyo; de qué manera lo va gestando.

—Sí. Eso lo he contestado muchas veces y lo repetiré ahora. Empieza por algo involuntario: de pronto, siento que va a ocurrirme algo. Ese algo que me ocurre es, digamos, el argumento del cuento, pero de un modo muy vago. Es decir, yo siempre sé el principio y siempre sé el fin. Ahora, lo que yo tengo que averiguar, lo que tengo que descubrir o que inventar es qué sucede, digamos, entre el punto de partida y la meta del cuento. Y luego, una vez decidido eso, o quizá antes, yo tengo que resolver qué conviene, más o menos. Si ese cuento está hecho para ser atribuido a fines del siglo diecinueve o si conviene que sea contemporáneo o si no le conviene una vaga antigüedad o si no le conviene el Oriente...bueno...al decir Oriente digo algo vasto y vago —*Las mil y una noches*, digamos— y luego tengo que averiguar si eso va a ser más eficaz contado en primera persona o en tercera. Y después, bueno, hay que resolver también los nombres de los personajes. Pero esto ya viene después de esas consideraciones. Así, poco a poco, voy entrando en el cuento. Entrando en el cuento como si ese cuento ya existiera, de algún modo. Yo siempre empiezo por el principio y sé el fin. Ahora, hay escritores que no opinan de ese modo. Galsworthy dijo —es mentira, evidentemente— que él escribía una frase cualquiera y, luego, que esa frase una vez escrita, por ejemplo: "No presintió nada aquella mañana", punto, que esa frase ya le sugería una segunda frase, y que ésta una tercera. Pero yo creo que nadie puede escribir así. Sobre todo en el caso de Galsworthy que escribió cuentos muy sensibles y que no pueden haber sido escritos así como una serie de posibilidades sintácticas, verticales. Eso tiene que ser falso. Yo no sé si mi procedimiento es bueno. ¿Y hasta qué punto es un procedimiento? Ya que la reacción tiene que ser precedida, digamos, por una tenue revelación. Tenemos que suponer —no diré la Musa o el Espíritu Santo, o la subconciencia o la Gran Memoria, que no sé lo que son— que empieza por algo que le dan a uno. Luego, hay que aceptarlo y pensar: "Bueno, ¿qué puedo hacer con esto?". Si esa idea inicial es buena, entonces, ya vendrá lo demás: encontrar la fecha, la circunstancia, la persona y el verbo que convienen y, sobre todo, creo que es muy importante dar con la primera frase. Luego, qué fecha conviene, qué región del mundo conviene, pero eso me es revelado después. Y a veces he escrito una página y me doy cuenta de que me he equivocado y vuelvo atrás.

—En la reunión con Bioy comentamos esto que usted dice. Bioy opinaba que se trataba de una ilusión suya, que a usted le gustaría mucho que todo fuera así: que pudiera escribir contando con el principio y el final, y hacer después el trayecto entre ambas cosas. Pero que él pensaba que, en realidad, todo dependía quizá de un buen principio, que un buen principio podía de por sí llevar a un final aunque éste aún no fuera imaginable.

—Bueno, ése será el caso personal de él. Pero a mí nunca me han dado un buen principio sin un buen fin. Ahora...lo que sucede en el ínterin es algo que corre por cuenta mía, ¿no?

Cuando recibo esa revelación, yo trato de intervenir lo menos posible, sobre todo trato de que no intervengan mis opiniones, porque creo que lo que uno escribe no tiene nada que ver con las opiniones. Yo leí en una autobiografía de Kipling que a un escritor puede serle permitido escribir una fábula o idear una fábula, pero no puede saber cuál es la moraleja. La moraleja llega después. Quizá en el caso de Esopo ocurriera lo mismo. Quizá Esopo, o lo que llamamos Esopo, se divirtiera pensando en animales que hablan como si fueran hombrecitos, y eso fuera lo importante para él y después agregara la moraleja. No creo que empezara por la moraleja. La moraleja es abstracta, ¿no? Yo empezaría por la fábula, por la idea de animales conversando como hombrecitos. Y después vendría la moraleja, como algo agregado. Eso se ve en el caso de la fábula, ya que cada fábula tiene su moraleja o moralidad, que es lo mismo.

—Cuando escribían juntos con Bioy, ¿cómo planificaban? Es decir, ¿meramente el principio y el final y después el medio?

—No, nos pasábamos un día, una tarde o dos, discutiendo el argumento y luego empezábamos a escribir. Al poco tiempo, ya Bustos Domecq o Suárez Lynch se apoderaban de nosotros y nos hacían hacer bromas bastante flojas, usar vestidos muy extravagantes. Estábamos sometidos, y escribíamos cosas que no nos gustaban, pero nos reíamos al escribirlas. Entonces Silvina, Silvina Ocampo, la mujer de Bioy, oía que estábamos riéndonos. Nosotros le leíamos lo que habíamos escrito, y entonces ella sonreía con resignación y no nos decía nada. Pero no le hacía ninguna gracia a ella. Y nosotros, arrebatados por Bustos Domecq o Suárez Lynch, seguíamos escribiendo y riéndonos; es decir, eran Bustos Domecq y los lectores, los lectores posibles. Porque a mí no me gusta el modo de escribir de Bustos Domecq y a Bioy tampoco, pero nos resignábamos a esta especie de tercer hombre que habíamos engendrado así, ingeniosamente.

La primera frase

—Conviene, yo creo, que la primera frase sea larga. Entonces, el lector pasa y entra directamente en el mundo del cuento, digamos. Me parece una frase perfecta la primera frase del primer capítulo del Quijote: "En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...". Me parece que eso está muy bien porque ya en esa frase, que constará de cuatro o cinco líneas, Cervantes nos hace entrar en el mundo de La Mancha, de esa llanura polvorienta, en el mundo del hidalgo; toda esa información está dada en pocas líneas. En cambio, yo he notado que ahora hay una tendencia, que me parece equivocada, a hacer lo contrario. Se dice, por ejemplo: "Fulano llegó", punto. Y al cabo de tres páginas sabemos quién es Fulano. Creo que no es natural eso. Es una información avara. En cambio: "En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...". Ahí están dando un elemento a la imaginación, en seguida. Sí, conviene que la

JORGE LUIS BORGES

DE LA TECNICA A LA DESDICHA

Usted tiene alguna estética o escribe sin pensar en eso?

—No, cuando yo escribía de acuerdo con una escuela, con el ultraísmo, no me salían bien las cosas. Ahora creo que la estética la da el tema.

—Claro.

—Es decir que no puede haber una estética aplicable a todo. Creo que cada tema logra que el escritor sepa de qué modo requiere ser escrito, ¿no? De modo que la estética la dan los temas. Hay temas, por ejemplo, que evidentemente exigen una forma irregular, otros que exigen la prosa, otros que exigen el relato, y así sucesivamente, pero yo no creo que pueda haber una estética general. Creo que ése es el error de las escuelas.

—Usted alguna vez habló de que corregía mucho cuando escribía.

—Sí, pero desde hace veinticinco años mis borradores son mentales; es decir, yo voy limando, puliendo en mi memoria o en mi imaginación. Y, bueno, Kipling hacía lo mismo, ¿no? Con mejor resultado, desde luego. El dice que no hay una frase suya que no haya sido pulida mentalmente antes de ser escrita. Y Alfonso Reyes me dijo que él había heredado de su padre esa costumbre de caminar de un extremo al otro del aposento pensando las frases. Y que eso, esa actividad física, lo ayudaba. Y luego las escribía y volvía a corregirlas, naturalmente. Actualmente no hay página mía, por descuidada que parezca, que no sea, digamos, una de las etapas. Y nunca es la primera, ¿no? Cualquier frase que yo escriba, aunque parezca negligente, ha sido realmente pulida. Como Kipling, que imaginaba una frase, la repetía en voz alta y, luego, la purgaba de sus errores más crasos. Serían malas rimas, por ejemplo, o frases inútiles, o lo que fuera. Sí, o metáforas que pudieran distraer al lector. Creo que es como una comedia, ¿no? Escribir es una tarea solitaria, generalmente es la tarea de una persona que está sola y que tiene que poblar esa soledad con sus metáforas.

—Y, sin embargo, hay gente que supone que el escritor está dotado de una especie de naturalidad según la cual todo le sale bien de entrada. Yo creo que eso es inexacto.

—Sí, yo soy amigo de payadores y me he dado cuenta de que lo que sale bien de entrada se produce no sólo rápidamente, sino de un modo absurdo, ¿no? Creo que quizá en los payadores lo que interesa no es, digamos, el fondo sino la forma. Es decir, los oyentes aceptan una serie de versos más o menos octosílabos, octosilábicos, y les basta con eso, ¿no?

De la prosa al cuento

—Creo que Mallarmé dijo que desde el momento en que un escritor cuida su estilo está versificando. Desde el momento en que al escribir se piensa en la eufonía y se piensa en que la frase suene bien ya se está versificando. Lo que había dicho Stevenson: que la prosa es la forma métrica más difícil. Vendría a ser lo mismo, y esto está dicho por dos personas muy distintas y de muy distinto modo. Sin embargo, ambas corresponden a la misma idea.

—También dentro de la prosa existe una sonoridad.

—Ah, pero desde luego, sí. Pero yo iría más lejos, yo diría que cuando algo en un texto estético —no en un texto lógico o discursivo—, cuando algo está bien escrito, entonces esa lectura obliga al lector a la repetición en voz alta. Si uno está leyendo, uno lee en silencio. Luego hay algo que lo conmueve y entonces uno siente la necesidad de decirlo. Ahora...eso no se aplica, desde luego, a un libro sobre matemáticas o política o sobre psicología. No, yo digo a una obra estética.

En prosa, si ustedes tienen: "En un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme", eso no les da exactamente la cadencia que se precisa para escribir: "No ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...". Es decir que la prosa requeriría una continua invención de cadencias y, al mismo tiempo, esas cadencias no tendrían que ser demasiado notables, no tendrían que incomodar al lector. Es decir, tienen que ser variaciones que sean gratas al oído.

—Me gustaría que nos explicara cómo es el proceso de producción de un cuento suyo; de qué manera lo va gestando.

—Sí. Eso lo he contestado muchas veces y lo repetiré ahora. Empieza por algo involuntario: de pronto, siento que va a ocurrirme algo. Ese algo que me ocurre es, digamos, el argumento del cuento, pero de un modo muy vago. Es decir, yo siempre sé el principio y siempre sé el fin. Ahora, lo que yo tengo que averiguar, lo que tengo que descubrir o que inventar es qué sucede, digamos, entre el punto de partida y la meta del cuento. Y luego, una vez decidido eso, o quizá antes, yo tengo que resolver qué conviene, más o menos. Si ese cuento está hecho para ser atribuido a fines del siglo diecinueve o si conviene que sea contemporáneo o si no le conviene una vaga antigüedad o si no le conviene el Oriente...bueno...al decir Oriente digo algo vasto y vago —*Las mil y una noches*, digamos— y luego tengo que averiguar si eso va a ser más eficaz contado en primera persona o en tercera. Y después, bueno, hay que resolver también los nombres de los personajes. Pero esto ya viene después de esas consideraciones. Así, poco a poco, voy entrando en el cuento. Entrando en el cuento como si ese cuento ya existiera, de algún modo. Yo siempre empiezo por el principio y sé el fin. Ahora, hay escritores que no opinan de ese modo. Galsworthy dijo —es mentira, evidentemente— que él escribía una frase cualquiera y, luego, que esa frase una vez escrita, por ejemplo: "No presintió nada aquella mañana", punto, que esa frase ya le sugería una segunda frase, y que ésta una tercera. Pero yo creo que nadie puede escribir así. Sobre todo en el caso de Galsworthy que escribió cuentos muy sensibles y que no pueden haber sido escritos así como una serie de posibilidades sintácticas, verticales. Eso tiene que ser falso. Yo no sé si mi procedimiento es bueno. ¿Y hasta qué punto es un procedimiento? Ya que la reacción tiene que ser precedida, digamos, por una tenue revelación. Tenemos que suponer —no diré la Musa o el Espíritu Santo, o la subconciencia o la Gran Memoria, que no sé lo que son— que empieza por algo que le dan a uno. Luego, hay que aceptarlo y pensar: "Bueno, ¿qué puedo hacer con esto?". Si esa idea inicial es buena, entonces, ya vendrá lo demás: encontrar la fecha, la circunstancia, la persona y el verbo que convienen y, sobre todo, creo que es muy importante dar con la primera frase. Luego, qué fecha conviene, qué región del mundo conviene, pero eso me es revelado después. Y a veces he escrito una página y me doy cuenta de que me he equivocado y vuelvo atrás.

—En la reunión con Bioy comentamos esto que usted dice. Bioy opinaba que se trataba de una ilusión suya, que a usted le gustaría mucho que todo fuera así: que pudiera escribir contando con el principio y el final, y hacer después el trayecto entre ambas cosas. Pero que él pensaba que, en realidad, todo dependía quizá de un buen principio, que un buen principio podía de por sí llevar a un final aunque éste aún no fuera imaginable.

—Bueno, ése será el caso personal de él. Pero a mí nunca me han dado un buen principio sin un buen fin. Ahora...lo que sucede en el ínterin es algo que corre por cuenta mía, ¿no?

Cuando recibo esa revelación, yo trato de intervenir lo menos posible, sobre todo trato de que no intervengan mis opiniones, porque creo que lo que uno escribe no tiene nada que ver con las opiniones. Yo leí en una autobiografía de Kipling que a un escritor puede serle permitido escribir una fábula o idear una fábula, pero no puede saber cuál es la moraleja. La moraleja llega después. Quizá en el caso de Esopo ocurriera lo mismo. Quizá Esopo, o lo que llamamos Esopo, se divirtiera pensando en animales que hablan como si fueran hombrecitos, y eso fuera lo importante para él y después agregara la moraleja. No creo que empezara por la moraleja. La moraleja es abstracta, ¿no? Yo empezaría por la fábula, por la idea de animales conversando como hombrecitos. Y después vendría la moraleja, como algo agregado. Eso se ve en el caso de la fábula, ya que cada fábula tiene su moraleja o moralidad, que es lo mismo.

—Cuando escribían juntos con Bioy, ¿cómo planificaban? Es decir, ¿meramente el principio y el final y después el medio?

—No, nos pasábamos un día, una tarde o dos, discutiendo el argumento y luego empezábamos a escribir. Al poco tiempo, ya Bustos Domecq o Suárez Lynch se apoderaban de nosotros y nos hacían hacer bromas bastante flojas, usar vestidos muy extravagantes. Estábamos sometidos, y escribíamos cosas que no nos gustaban, pero nos reíamos al escribirlas. Entonces Silvina, Silvina Ocampo, la mujer de Bioy, oía que estábamos riéndonos. Nosotros le leíamos lo que habíamos escrito, y entonces ella sonreía con resignación y no nos decía nada. Pero no le hacía ninguna gracia a ella. Y nosotros, arrebatados por Bustos Domecq o Suárez Lynch, seguíamos escribiendo y riéndonos; es decir, eran Bustos Domecq y los lectores, los lectores posibles. Porque a mí no me gusta el modo de escribir de Bustos Domecq y a Bioy tampoco, pero nos resignábamos a esta especie de tercer hombre que habíamos engendrado así, ingeniosamente.

La primera frase

—Conviene, yo creo, que la primera frase sea larga. Entonces, el lector pasa y entra directamente en el mundo del cuento, digamos. Me parece una frase perfecta la primera frase del primer capítulo del Quijote: "En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...". Me parece que eso está muy bien porque ya en esa frase, que constará de cuatro o cinco líneas, Cervantes nos hace entrar en el mundo de La Mancha, de esa llanura polvorienta, en el mundo del hidalgo; toda esa información está dada en pocas líneas. En cambio, yo he notado que ahora hay una tendencia, que me parece equivocada, a hacer lo contrario. Se dice, por ejemplo: "Fulano llegó", punto. Y al cabo de tres páginas sabemos quién es Fulano. Creo que no es natural eso. Es una información avara. En cambio: "En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...". Ahí están dando un elemento a la imaginación, en seguida. Sí, conviene que la primera frase sea larga. Yo leí una vez un cuento que decía: "Llovía", punto y aparte.

—Usted nombró la palabra "conveniencia". ¿Está pensando en el lector? ¿Qué es lo que le da la idea de que algo es conveniente?

—Yo no sé si conviene pensar en el lector. Yo creo que uno, en ese momento, es el lector. Uno puede juzgar por lo que siente. Si yo leo "llovía", en fin, he recibido una información quizá deficiente. Ya que no sé dónde llovía ni cuándo. En cambio, si leo "En un lugar de La Mancha..." ya estoy recibiendo algo, ya mi imaginación está recibiendo y hospendando algo o agradeciendo algo. Y, además, mi imaginación ya sabe que eso es el principio de una serie de hechos que...bueno...pueden sentirse antes.

—Otra pregunta frecuente en los talleres es si el cuento debe tener un final sorpresivo o si ese final debe ser más bien tranquilo. Yo creo que cualquier solución es válida. ¿Qué piensa usted? En su caso, La muerte y la brújula *tiene un final sorpresivo.*

—Bueno, es un cuento policial y ese tipo de cuento necesita un final sorpresivo. En un cuento que no sea policial no tiene por qué ser sorpresivo. Entonces, hay nuevas dudas con respecto a la preceptiva, ¿no? ¿Qué debo hacer? Uno sabe lo que va a suceder pero quiere saber cómo va a suceder.

—Claro.

—Por ejemplo, en su cuento *Wakefield*, Hawthorne cuenta el argumento en el primer párrafo. Se dice que ese personaje, Wakefield, abandona a su mujer, se va a vivir a la vuelta y vuelve al cabo de veinte años. En cambio, Kafka no hubiera hecho eso. En un cuento de Kafka sin duda uno sabe que no va a volver, desde luego. En Hawthorne depende todo de la maestría de él, ¿no? El lo sabía: "Voy a interesar con un cuento cuyo final ya he revelado al lector". Entonces, el interés está en saber por qué pasó tanto tiempo, qué hizo él durante esos muchos años. Por eso, el final se hace breve; el final no es importante, lo importante, digamos, es el camino. Porque la meta ha sido revelada desde el punto de partida. Sí, pero es difícil hacer eso. Ahora bien, posiblemente cuando Hawthorne lo escribió no se pensaba que el final fuera sorpresivo. Eso lo impuso Poe, y con los cuentos policiales especialmente. Yo creo que sí, porque Poe dijo: "Al escribir un cuento debemos ya tener la última línea". Y él escribía en función de la última línea. Pero en el caso de Hawthorne no, no hubiera cundido el final sorpresivo. Eso de un final sorpresivo en un soneto, o que la mejor línea sea la última, es bastante raro, vino tardíamente.

—En ciertos cuentos suyos usted hace referencia al criollo, al guapo. Pero no al guapo petitero, es decir, no al guapo canyengue sino al criollo valiente, corajudo. Es decir, lo ubica dentro de un rango muy especial del personaje. ¿A qué se debe esta inclinación?

—Es para situarlo en un pasado bastante fantástico. Yo imagino todos esos cuentos, digamos que los sitúo, en la última década del siglo pasado. Y pueden suceder en Turdera —entonces hablo de los Iberra— o en Palermo —y hablo de Juan Muraña o de El Chileno— . Pero siempre en un pasado no demasiado conocido, que le permite a uno imaginar casi cualquier cosa. Uno no tiene que acordarse de cómo era aquello, ¿no? Son cosas un poco lejanas y lugares un poco lejanos también. Y así el lector se convierte en una especie de lector de todo. Un amigo me leyó una novela que había escrito sobre un bar al que le dicen "El Socorrito", ya que está en diagonal con la iglesia del Socorro. Y yo le dije que a él no le convenía decir que ese bar era "El Socorrito", que es exactamente en la esquina de Juncal, porque inmediatamente iban a decir que la gente no hablaba así, que todo era falso. Y era mejor que todo quedara así, un poco vago, que no pudiera ser vigilado por el lector. Por eso yo prefiero hablar, si hablo de Turdera, del año mil ochocientos noventa y tantos; o, si hablo de los fondos de la Recoleta, del año mil ochocientos noventa y tantos. ¿Quién puede saber cómo hablaban exactamente los compadritos? Es una libertad, ¿no? Parece que si uno quisiera reflejar una época y un lugar que el lector también pueda conocer, ya la imaginación queda trabada. Entonces, quizá sea mejor situar todo muy lejos y en un oriente muy vago. Es lo que yo hice en ese cuento, *Las ruinas circulares*, que muchos sienten que es mi mejor cuento, donde el lector siente que todo eso ocurre en Asia, pero no sabe demasiado bien en qué región. Y yo no lo sé tampoco, desde luego. Es un simulacro, un evidente simulacro. Pero creo que no molesta.

—Pero usted es muy perfeccionista porque lo simula tan bien, le da tal viso de realidad, que parecería que usted vivió en esa época y la conoció.

—Bueno, para un escritor que se sabe mediano, ¿qué otra cosa le queda sino ser perfeccionista? Creo que lo que yo escribo no vale directamente gran cosa, pero sé que he ensayado variaciones, sobre todo tratando de que el lector no sepa que he ensayado variaciones. Puede resultar también algo que sea ambiguo o que pueda ser un encanto.

Fracasos

—Señor Borges: usted dice en un poema que ha cometido el peor de los pecados, el de no ser feliz. ¿Lo siente realmente como un fracaso, como un pecado?

—Uno lo siente como un pecado. Cuando una persona muere no piensa que no hubiera costado nada haber sido más bueno con ella, ¿no? Por lo tanto, uno ha cometido el pecado de mostrarse triste, de mostrarse de mal humor, de ser descortés. Yo la he querido mucho a mi madre y cuando ella murió yo pensé que a ella le gustaba pensar que mi vista estaba mejorando, pero yo insistía en que no, en que estaba ciego. No me hubiera costado nada simular que veía un poco más, sobre todo cuando ella estaba muriéndose. Sin embargo no lo hice y me sentí muy culpable. Ahora siento que pequé de eso, siento mucha culpa.

—Quisiera preguntarle algo poco académico: ¿Ha fumado marihuana alguna vez?

—Sí. Y fracasé. Fumé marihuana y no sentí absolutamente nada. Entonces... volví a las pastillas de menta. No, no sentí nada. Me dijeron que uno tiene que perseverar, pero ¿para qué perseverar?

—¿Y ninguna otra cosa?

—Y bueno...supongo que me habré emborrachado alguna vez en mi vida. Pero eso sí fue eficaz, quizá demasiado eficaz. Con la marihuana fracasé, con la cocaína fracasé. Bueno, con tantos famosos escritores he fracasado; por el *Fausto* de Goethe, por ejemplo, he sido derrotado vergonzosamente; por el Doctor Fausto, no por el de Marlowe.

ALGUNOS ESCRITORES SEGUN BORGES

—¿Qué opina Ud. de Ortega y Gasset?

—Bueno, no me gusta opinar adversamente. Creo que hasta ahora yo no he sido digno de Ortega, ya que sé que detrás de su estilo —que es muy cursi— hay ideas sin duda, interesantes. Pero yo me dejo obstruir por el estilo y no lo leo. Nos vimos una vez, cambiamos unas cuantas palabras y, luego, yo traté de leer algo de él. Fracasé. En cambio, con Unamuno no me pasó eso. Lo leí, lo releí y traté de ser Unamuno; como antes traté de ser Lugones. Pero con Ortega...

—¿Qué piensa de Sabato?

—Yo leí un libro de él que me pareció bueno. Se llama *Uno y el universo*. Es el único suyo que leí, es un lindo libro; es ingenioso, no es patético —porque él suele ser fácilmente patético—. Este libro no. *Uno y el universo* es un libro ingenioso. Creo que lo escribió en su juventud.

—¿Y Cortázar?

—Yo he leído un solo cuento de él. Fue el primer cuento que publicó en Buenos Aires. Yo dirigía una revista que tendría... no sé... quince o veinte lectores; se llamaba *Los Anales de Buenos Aires*. Vino a verme un muchacho y me dijo: "Le traigo un cuento, quisiera que usted me diga qué le parece". Yo le dije: "Bueno, vuelva dentro de una semana; no, vuelva dentro de diez días, ya lo habré leído". Pero él vino una semana después y me preguntó qué había pasado. Le contesté: "Bueno, tengo dos motivos para alegrarlo: su cuento está en prensa y mi hermana Norah va a ilustrarlo; me parece un excelente cuento". Después, yo olvidé ese episodio. Hasta que una vez, en París, él me dijo: "Yo nunca había publicado nada. La primera vez que publiqué fue aquélla. Fue un regalo para mí que me publicaran en una revista y que ese cuento fuera ilustrado. De modo que yo le debo a usted eso. Sí, fue una gran emoción. Nunca había publicado algo así, en letras del molde". Luego, no nos vimos más. Yo ya había olvidado el episodio. Ese cuento se llamaba "Casa tomada" y me acuerdo de las ilustraciones que hizo mi hermana. Eran dos ilustraciones en esa revista que duró, creo, un año; llegó a diez números. No teníamos suscriptores, no teníamos avisadores; la revista se exhibía pero no se vendía. Una señora de Ortiz Basualdo financiaba la revista. Supongo que se cansó de ver que estaba sembrando en el desierto. La revista cesó, no recuerdo en qué fecha exacta. Pero sí recuerdo que Cortázar era del todo desconocido entonces. Sé que se casó con una hermana de Francisco Luis Bernárdez.

—¿Conoció a Roberto Arlt?

—Sí, pero tengo muy pocos recuerdos de él. Lo habré visto tres o cuatro veces en mi vida. Era muy amigo de Marechal. Arlt fue secretario de Ricardo Güiraldes. Recuerdo una discusión, bastante viva, en el año 1930. El era partidario de Uriburu y yo no. El estaba entusiasmado con la revolución y yo estaba menos entusiasmado.

—¿Y la prosa de Arlt?

—Yo leí un solo libro, *El juguete rabioso*, y me pareció bueno. En cuanto a la prosa, no sé si puede hablarse de prosa porque yo diría que ese libro está escrito, más bien, a pesar de su prosa. Tiene como una fuerza detrás del estilo o a pesar del estilo.

—¿Y Alejo Carpentier?

—Yo no lo conozco.

—¿Y Los pasos perdidos? *Se dice que en América hay dos grandes escritores: Borges y Carpentier.*

—¡Caramba! Creo que él está en mala compañía. Además yo perdí la vista como lector en el año 1955 o 1956 y no conozco a los contemporáneos, realmente. Trato de releer lo que ya sé que me gusta, y no de aventurar mi tiempo, ni el de las personas que vienen a visitarme, con lecturas de escritores nuevos o desconocidos para mí.

—¿Por qué piensa que, pese a haber escrito sólo dos obras, ha trascendido tanto Juan Rulfo?

—Me parece que con todo derecho. Yo he leído un sólo libro de él y ese libro, en fin, justifica toda su fama. *Pedro Páramo* es, desde luego, un libro admirable, es muy original y, además, que yo sepa, no se parece a ningún otro libro. También el ambiente parece como una geografía creada por él o para él. Es un admirable escritor Rulfo, con toda razón.

—¿Se podría decir que él fue el primero en tocar temas tan folklóricos?

—Yo no creo que eso sea lo importante. Creo que es el modo de sentir esas cosas, de sentir ese ambiente terrible que también uno siente. El lo sintió. Y ahora lo sentimos todos, después del terremoto. Aunque no podía presentir el terremoto, de algún modo ya lo sentía.

Domingo 8 de enero de 1989

CA
HA



ALGUNOS ESCRITORES SEGUN BORGES

—*¿Qué opina Ud. de Ortega y Gasset?*

—Bueno, no me gusta opinar adversamente. Creo que hasta ahora yo no he sido digno de Ortega, ya que sé que detrás de su estilo —que es muy cursi— hay ideas sin duda, interesantes. Pero yo me dejo obstruir por el estilo y no lo leo. Nos vimos una vez, cambiamos unas cuantas palabras y, luego, yo traté de leer algo de él. Fracasé. En cambio, con Unamuno no me pasó eso. Lo leí, lo releí y traté de ser Unamuno; como antes traté de ser Lugones. Pero con Ortega...

—*¿Qué piensa de Sabato?*

—Yo leí un libro de él que me pareció bueno. Se llama *Uno y el universo*. Es el único suyo que leí, es un lindo libro; es ingenioso, no es patético —porque él suele ser fácilmente patético—. Este libro no. *Uno y el universo* es un libro ingenioso. Creo que lo escribió en su juventud.

—*¿Y Cortázar?*

—Yo he leído un solo cuento de él. Fue el primer cuento que publicó en Buenos Aires. Yo dirigía una revista que tendría... no sé... quince o veinte lectores; se llamaba *Los Anales de Buenos Aires*. Vino a verme un muchacho y me dijo: "Le traigo un cuento, quisiera que usted me diga qué le parece". Yo le dije: "Bueno, vuelva dentro de una semana; no, vuelva dentro de diez días, ya lo habré leído". Pero él vino una semana después y me preguntó qué había pasado. Le contesté: "Bueno, tengo dos motivos para alegrarlo: su cuento está en prensa y mi hermana Norah va a ilustrarlo; me parece un excelente cuento". Después, yo olvidé ese episodio. Hasta que una vez, en París, él me dijo: "Yo nunca había publicado nada. La primera vez que publiqué fue aquélla. Fue un regalo para mí que me publicaran en una revista y que ese cuento fuera ilustrado. De modo que yo le debo a usted eso. Sí, fue una gran emoción. Nunca había publicado algo así, en letras del molde". Luego, no nos vimos más. Yo ya había olvidado el episodio. Ese cuento se llamaba "Casa tomada" y me acuerdo de las ilustraciones que hizo mi hermana. Eran dos ilustraciones en esa revista que duró, creo, un año; llegó a diez números. No teníamos suscriptores, no teníamos avisadores; la revista se exhibía pero no se vendía. Una señora de Ortiz Basualdo financiaba la revista. Supongo que se cansó de ver que estaba sembrando en el desierto. La revista cesó, no recuerdo en qué fecha exacta. Pero sí recuerdo que Cortázar era del todo desconocido entonces. Sé que se casó con una hermana de Francisco Luis Bernárdez.

—*¿Conoció a Roberto Arlt?*

—Sí, pero tengo muy pocos recuerdos de él. Lo habré visto tres o cuatro veces en mi vida. Era muy amigo de Marechal. Arlt fue secretario de Ricardo Güiraldes. Recuerdo una discusión, bastante viva, en el año 1930. El era partidario de Uriburu y yo no. El estaba entusiasmado con la revolución y yo estaba menos entusiasmado.

—*¿Y la prosa de Arlt?*

—Yo leí un solo libro, *El juguete rabioso*, y me pareció bueno. En cuanto a la prosa, no sé si puede hablarse de prosa porque yo diría que ese libro está escrito, más bien, a pesar de su prosa. Tiene como una fuerza detrás del estilo o a pesar del estilo.

—*¿Y Alejo Carpentier?*

—Yo no lo conozco.

—*¿Y* Los pasos perdidos? *Se dice que en América hay dos grandes escritores: Borges y Carpentier.*

—¡Caramba! Creo que él está en mala compañía. Además yo perdí la vista como lector en el año 1955 o 1956 y no conozco a los contemporáneos, realmente. Trato de releer lo que ya sé que me gusta, y no de aventurar mi tiempo, ni el de las personas que vienen a visitarme, con lecturas de escritores nuevos o desconocidos para mí.

—*¿Por qué piensa que, pese a haber escrito sólo dos obras, ha trascendido tanto Juan Rulfo?*

—Me parece que con todo derecho. Yo he leído un sólo libro de él y ese libro, en fin, justifica toda su fama. *Pedro Páramo* es, desde luego, un libro admirable, es muy original y, además, que yo sepa, no se parece a ningún otro libro. También el ambiente parece como una geografía creada por él o para él. Es un admirable escritor Rulfo, con toda razón.

—*¿Se podría decir que él fue el primero en tocar temas tan folklóricos?*

—Yo no creo que eso sea lo importante. Creo que es el modo de sentir esas cosas, de sentir ese ambiente terrible que también uno siente. El lo sintió. Y ahora lo sentimos todos, después del terremoto. Aunque no podía presentir el terremoto, de algún modo ya lo sentía.

---

primera frase sea larga. Yo leí una vez un cuento que decía: "Llovía", punto y aparte.

—*Usted nombró la palabra "conveniencia". ¿Está pensando en el lector? ¿Qué es lo que le da la idea de que algo es conveniente?*

—Yo no sé si conviene pensar en el lector. Yo creo que uno, en ese momento, es el lector. Uno puede juzgar por lo que siente. Si yo leo "llovía", en fin, he recibido una información quizá deficiente. Ya que no sé dónde llovía ni cuándo. En cambio, si leo "En un lugar de La Mancha..." ya estoy recibiendo algo, ya mi imaginación está recibiendo y hospendando algo o agradeciendo algo. Y, además, mi imaginación ya sabe que eso es el principio de una serie de hechos que...bueno...pueden sentirse antes.

—*Otra pregunta frecuente en los talleres es si el cuento debe tener un final sorpresivo o si ese final debe ser más bien tranquilo. Yo creo que cualquier solución es válida. ¿Qué piensa usted? En su caso,* La muerte y la brújula *tiene un final sorpresivo.*

—Bueno, es un cuento policial y ese tipo de cuento necesita un final sorpresivo. En un cuento que no sea policial no tiene por qué ser sorpresivo. Entonces, hay nuevas dudas con respecto a la preceptiva, ¿no? ¿Qué debo hacer? Uno sabe lo que va a suceder pero quiere saber cómo va a suceder.

—*Claro.*

—Por ejemplo, en su cuento *Wakefield*, Hawthorne cuenta el argumento en el primer párrafo. Se dice que ese personaje, Wakefield, abandona a su mujer, se va a vivir a la vuelta y vuelve al cabo de veinte años. En cambio, Kafka no hubiera hecho eso. En un cuento de Kafka sin duda uno sabe que no va a volver, desde luego. En Hawthorne depende todo de la maestría de él, ¿no? El lo sabía: "Voy a interesar con un cuento cuyo final ya he revelado al lector". Entonces, el interés está en saber por qué pasó tanto tiempo, qué hizo él durante esos muchos años. Por eso, el final se hace breve; el final no es importante, lo importante, digamos, es el camino. Porque la meta ha sido revelada desde el punto de partida. Sí, pero es difícil hacer eso. Ahora bien, posiblemente cuando Hawthorne lo escribió no se pensaba que el final fuera sorpresivo. Eso lo impuso Poe, y con los cuentos policiales especialmente. Yo creo que sí, porque Poe dijo: "Al escribir un cuento debemos ya tener la última línea". Y él escribía en función de la última línea. Pero en el caso de Hawthorne no, no hubiera cundido el final sorpresivo. Eso de un final sorpresivo en un soneto, o que la mejor línea sea la última, es bastante raro, vino tardíamente.

—*En ciertos cuentos suyos usted hace referencia al criollo, al guapo. Pero no al guapo petitero, es decir, no al guapo canyengue sino al criollo valiente, corajudo. Es decir, lo ubica dentro de un rango muy especial del personaje. ¿A qué se debe esta inclinación?*

—Es para situarlo en un pasado bastante fantástico. Yo imagino todos esos cuentos, digamos que los sitúo, en la última década del siglo pasado. Y pueden suceder en Turdera —entonces hablo de los Iberra— o en Palermo —y hablo de Juan Muraña o de El Chileno—. Pero siempre en un pasado no demasiado conocido, que le permite a uno imaginar casi cualquier cosa. Uno no tiene que acordarse de cómo era aquello, ¿no? Son cosas un poco lejanas y lugares un poco lejanos también. Y así el lector se convierte en una especie de lector de todo. Un amigo me leyó una novela que había escrito sobre un bar al que le dicen "El Socorrito", ya que está en diagonal con la iglesia del Socorro. Y yo le dije que a él no le convenía decir que ese bar era "El Socorrito", que es exactamente en la esquina de Juncal, porque inmediatamente iban a decir que la gente no hablaba así, que todo era falso. Y era mejor que todo quedara así, un poco vago, que no pudiera ser vigilado por el lector. Por eso yo prefiero hablar, si hablo de Turdera, del año mil ochocientos noventa y tantos; o, si hablo de los fondos de la Recoleta, del año mil ochocientos noventa y tantos. ¿Quién puede saber cómo hablaban exactamente los compadritos? Es una libertad, ¿no? Parece que si uno quisiera reflejar una época y un lugar que el lector también pueda conocer, ya la imaginación queda trabada. Entonces, quizá sea mejor situar todo muy lejos y en un oriente muy vago. Es lo que yo hice en ese cuento, *Las ruinas circulares*, que muchos sienten que es mi mejor cuento, donde el lector siente que todo eso ocurre en Asia, pero no sabe demasiado bien en qué región. Y yo no lo sé tampoco, desde luego. Es un simulacro, un evidente simulacro. Pero creo que no molesta.

—*Pero usted es muy perfeccionista porque lo simula tan bien, le da tal viso de realidad, que parecería que usted vivió en esa época y la conoció.*

—Bueno, para un escritor que se sabe mediano, ¿qué otra cosa le queda sino ser perfeccionista? Creo que lo que yo escribo no vale directamente gran cosa, pero sé que he ensayado variaciones, sobre todo tratando de que el lector no sepa que he ensayado variaciones. Puede resultar también algo que sea ambiguo o que pueda ser un encanto.

Fracasos

—*Señor Borges: usted dice en un poema que ha cometido el peor de los pecados, el de no ser feliz. ¿Lo siente realmente como un fracaso, como un pecado?*

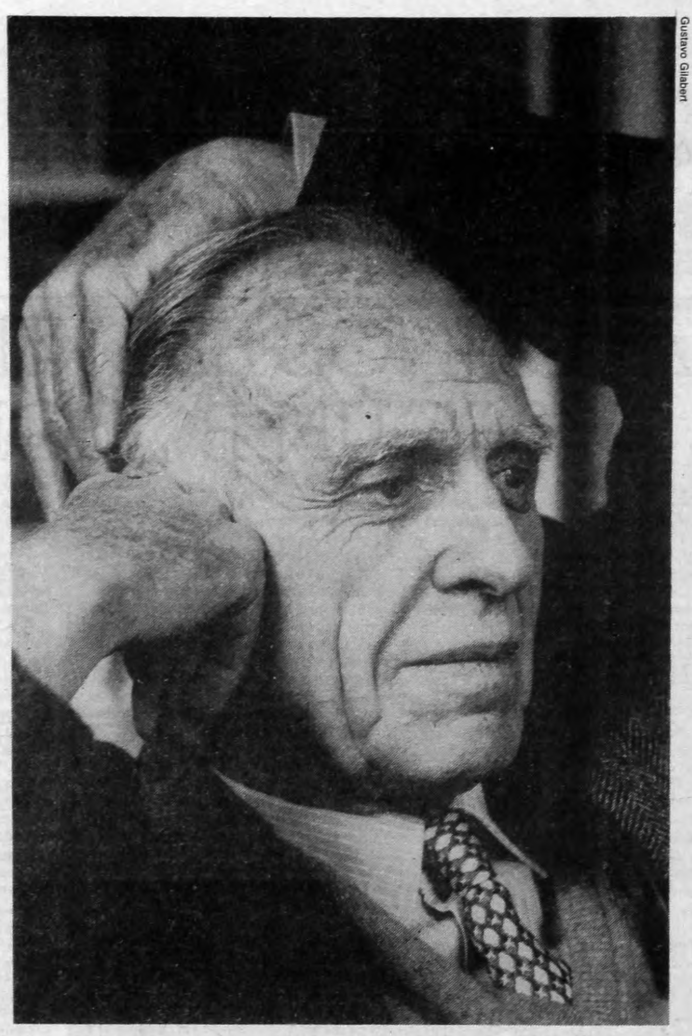
—Uno lo siente como un pecado. Cuando una persona muere no piensa que no hubiera costado nada haber sido más bueno con ella, ¿no? Por lo tanto, uno ha cometido el pecado de mostrarse triste, de mostrarse de mal humor, de ser descortés. Yo la he querido mucho a mi madre y cuando ella murió yo pensé que a ella le gustaba pensar que mi vista estaba mejorando, pero yo insistía en que no, en que estaba ciego. No me hubiera costado nada simular que veía un poco más, sobre todo cuando ella estaba muriéndose. Sin embargo no lo hice y me sentí muy culpable. Ahora siento que pequé de eso, siento mucha culpa.

—*Quisiera preguntarle algo poco académico: ¿Ha fumado marihuana alguna vez?*

—Sí. Y fracasé. Fumé marihuana y no sentí absolutamente nada. Entonces... volví a las pastillas de menta. No, no sentí nada. Me dijeron que uno tiene que perseverar, pero ¿para qué perseverar?

—*¿Y ninguna otra cosa?*

—Y bueno...supongo que me habré emborrachado alguna vez en mi vida. Pero eso sí fue eficaz, quizá demasiado eficaz. Con la marihuana fracasé, con la cocaína fracasé. Bueno, con tantos famosos escritores he fracasado; por el *Fausto* de Goethe, por ejemplo, he sido derrotado vergonzosamente; por el Doctor Fausto, no por el de Marlowe.



Gustavo Gilabert

ADOLFO BIOY CASARES

EL PERJURIO DE NARRAR

Trabaja usted el estilo de una manera distinta para sus memorias que para la ficción?

—Francamente, no tengo conciencia de varios niveles de estilo; para mí el estilo es siempre el mismo. La parte histriónica de mi estilo es el diálogo, cuando hay personajes. Pero en las memorias, o en una novela, o en un ensayo, mi estilo es igual.

—Algunos participantes de los talleres me han preguntado cómo hicieron ustedes para escribir Seis problemas para don Isidro Parodi *sin que se advierta la pluma de dos escritores.*

—La colaboración con Borges, a través del escritor inventado H. Bustos Domecq, fue una consecuencia de nuestra colaboración en un folleto sobre la naturaleza y las virtudes de la leche cuajada. Estábamos en el campo, hacía muchísimo frío y no podíamos salir; el comedor era el único cuarto en el que había una chimenea y, en ese invierno helado, mientras avanzábamos en la redacción del folleto, tomábamos, sin leche, cocoa muy espesa, en cantidades infinitas. Yo hacía muchas cosas por razones literarias y pienso que estas reiteradas tazas de cocoa aludían a las que tomaron Leopold Bloom y Stephen Dedalus, en el *Ulyses:* al final de ese largo día, en la casa de Bloom, beben "en joco-serio silencio, el producto Epps, de venta masiva, la criatura cocoa". En aquella época, al leer el *Ulyses,* me sentía inmerso en el modelo de expresión literaria que yo prefería, no muy transparente, a lo mejor sutil, tan poético como escéptico. Librarme de su influencia, que para mí no fue benéfica, me llevó tiempo. Cuando lo logré, reaccioné rencorosamente contra el libro. Me dije que era un caótico modelo que había causado estragos en la literatura contemporánea y que yo lo había leído por obra y gracia de mi snobismo. Quizá el snobismo me permitió que yo me sobrepusiera a dificultades; pero la lectura fue muchas veces gozosa. En esos días en el campo, Borges me propuso que escribiéramos un cuento policial sobre un profesor Praetorius, un sádico, que recurría a medios hedónicos, juegos, bailes, cantos, para matar a los chicos de una colonia de vacaciones. Nunca escribimos ese cuento, que sin duda dio origen a la serie de cuentos policiales que escribimos tres años después. Nuestro propósito inicial fue el de plantear enigmas y resolverlos limpidamente. Tal vez la simiente de nuestro desvío estuviera en la decisión de firmar con seudónimo. Cuando lo tuvimos a éste —Bustos por un antepasado de Borges, Domecq por mi abuela paterna— quisimos darle alguna realidad y al describirlo nos dejamos llevar, sin duda para divertirnos, por ocurrencias cómicas. La musa cómica resulta a veces una compañera demasiado fiel. Cada uno de nuestros relatos se convirtió en una barroca sucesión de bromas. Pero no me arrepiento. No pocos lectores se divirtieron con los libros de Bustos Domecq; Borges y yo pasamos buenos momentos escribiéndolos.

—Y el folleto de propaganda del yogur, ¿lo firmaba también H. Bustos Domecq?

—No, era anónimo. Nos dieron una bibliografía importante, con obras de Pasteur, de Metchnikoff, y de otros prestigiosos biólogos. En los capítulos en que se hablaba de longevidad (tema que me interesaba, porque siempre quise vivir mil años) esos respetables hombres de ciencia daban crédito a las afirmaciones de aldeanos, que sin duda comían yogur, pero tal vez no alcanzaron los ciento cincuenta años que declaraban. Entonces, para recuperar la verosimilitud, Borges me propuso que introdujéramos una numerosa familia, los Petroff, de la que diríamos que la persona que murió más joven, María, lo hizo a los noventa y cuatro años. Después de publicado el folleto, referí a quienes nos lo habían encargado, esta salvadora ocurrencia de Borges. Cometí un error. Se indignaron por el embuste que introdujimos en la bibliografía; creían en los embustes, más flagrantes, recogidos por Pasteur, Metchnikoff, etcétera, porque estaban en la bibliografía, y de la seriedad de las bibliografías no se puede dudar. A veces pienso que los errores son los ladrillos del edificio de la cultura. Si Borges dice que el Domecq de nuestro seudónimo proviene del apellido de un abuelo mío, su error no tiene mucha importancia...Pero si consideramos que Borges a poca gente conoce tanto como a mí y sin embargo se equivoca ¿qué podemos pensar de la mayor parte de las afirmaciones de la historia?

—Borges y Bioy...¿qué más podría decirnos sobre eso?

—Lo conocí a Borges en 1932, en una reunión en San Isidro, a la que nos había invitado Victoria Ocampo. Las invitaciones de Victoria, como las levas de otro tiempo, no dejaban alternativa. La reunión era en honor de un extranjero ilustre, a lo mejor Duhamel (si la cronología lo permite). Me puse a conversar con Borges. Victoria nos increpó: había que atender al huésped ilustre...Algo ofuscado y muy corto de vista, Borges volteó una lámpara. Debió de parecernos que esta pequeña catástrofe le probaría a Victoria que su actitud no había sido afortunada y proseguimos nuestra conversación. En el viaje de vuelta, Borges me preguntó cuáles eran mis autores preferidos. Le di una lista de escritores, acaso incompatibles, que por lo menos incluía a Joyce, a Azorín, a Gabriel Miró, a Jung (por un artículo sobre el *Ulyses* de Joyce) y a Pedro Juan Vignale. Creo que Borges me preguntó si yo recordaba algún poema de Vignale y le contesté que me gustaban las notas que publicaba en la página literaria de *El Mundo.* La conversación debió de continuar con una pregunta sobre qué admiraba yo en Azorín. Contesté: las descripciones y el estilo. Me parece recordar que sobre el estilo de Azorín, Borges murmuró algo acerca de la simplicidad y las frases cortas y que yo advertí, con un poco de sorpresa, que no era dicho elogiosamente. (Siempre tuve por virtud a la simplicidad, aunque no siempre la practiqué.) Argumenté que las frases cortas permitían que lo descripto se viera aisladamente, como una piedra engarzada, y recordé una descripción detallada (ahora he olvidado los detalles) de la llegada, a la noche, de un viajero a su cuarto de una posada, en alguna remota aldea de Castilla, y que al acostarse a dormir siente el temor de enfermarse y morirse ahí solo y que al día siguiente, al descubrir en los bordes de los postigos la luz del día, se levanta, abre la ventana y mira en los techos el minucioso dibujo de las tejas. Volví a decir que todo se notaba distintamente y, si no me equivoco, Borges acotó, como para sí mismo: "También las frases cortas". No me atreví a confesarle que el ritmo de las frases cortas me gustaba. Con el tiempo, comentarios sobre algunos escritos míos me persuadieron de que las frases cortas no gustan a nadie. Desde aquella conversación fuimos amigos con Borges. Probablemente él habrá notado que yo había leído mucho y que nada me importaba como la literatura. Para mí encontrar a Borges fue como encontrar la literatura viva.

—Su relación con Borges es harto conocida y muy linda, ¿y con Silvina Ocampo?

—También es harto conocida y muy linda.

—Bueno...ella es muy inteligente, muy original, y también vive pensando en cuentos, en poemas y cree que la literatura es un mundo lo suficientemente valioso para que uno le consagre la vida. Claro que para muchos la palabra "literatura" sugiere una materia de estudio o si no algo que no es la vida, que es tan sólo una versión de la vida, pretensiosamente fina, ilusoria, inexistente. No: la literatura expresa los sentimientos, las imaginaciones, los dolores, las esperanzas, las frustraciones de los hombres. Probablemente sea la expresión de las mejores mentes que han pasado por este mundo. Basta acercarse un poco a ella para sentir su fascinación. Con Borges y con Silvina la vida no alcanzaba para hablar de libros leídos o futuros.

—¿Y de qué otras amistades literarias podría hablarme?

—Cuando empecé a escribir no tenía amistades literarias. Mis primeros amigos fueron Enrique Drago Mitre y Julio y Carlos Menditeguy. Los Menditeguy se destacaron en muchos deportes y alcanzaron el más alto handicap en polo. Mi deuda con Drago es grande. Ante todo le debo el sentirnos amigos a lo largo de toda la vida y además algo de lo que hoy me enorgullezco, porque se convirtió en una buena cualidad de mi inteligencia y de mi carácter: una aptitud, o siquiera una buena disposición, para ser objetivo al juzgar (o prever) lo que me gusta, o lo que detesto, lo que espero o lo que temo. Drago, como Hor, una divinidad escandinava, ve todo sin la deformación que en el juicio provocan los sentimientos. En cuanto a mis viejas amistades literarias, mencionaré a Borges, desde luego, y a Manuel Peyrou, a Mastronardi, a Grillo Della Paolera, a Pepe Bianco, a Pezzoni, a Estela Canto, a Willcock y a Vlady Kociancich, que era tanto más joven. A Wilcock apenas lo toleraba cuando lo conocí. Como era muy amigo de Silvina, un verano lo invitamos a casa en Mar del Plata. Al principio yo sólo notaba sus malcriadeces y pedanterías. En tono de ronroneo de gatito haragán y cariñoso profería exabruptos. Cuando los empleó con los invitados de la casa de al lado (la de Victoria Ocampo) me divirtieron. En el tocadiscos nuestro ponía la *Cuarta Sinfonía* de Brahms, al máximo volumen. De la indignación muy pronto pasé a la admiración. Creo que no hay pieza musical que me guste como la *Cuarta Sinfonía.* Debí de admitir asimismo que Wilcock era inteligente y que la literatura le gustaba. Con el tiempo creció mi respeto por él y llegamos a ser muy amigos.

—Yo siempre pensé, no sé por qué, que Wilcock era el protagonista de El perjurio de la nieve.

—Lo era. En esa época todavía yo le tenía fastidio. Poco después de la publicación de *El perjurio...* ya éramos confiadamente amigos. A veces, por la manera de contar uno con el otro, parecía que sintiéramos nuestra amistad como inevitable, por la circunstancia de ser los últimos sobrevivientes de la especie de hombres cultos en un mundo de románticos bárbaros. Un arranque bastante ridículo sin duda, en el que gravitaba más, hay que reconocerlo, la locura ajena que la prudencia propia. Al final de una breve temporada que pasé en Roma, nos despedimos con una tristeza que debía tener presagios de muerte. En cartas a Silvina, más de una vez Wilcock hablaba de su muerte, probablemente próxima. Me apresuro a puntualizar que sus cartas no eran melancólicas; estaban escritas en un estilo de paso rápido y animoso, que siempre envidié.

—Poco antes de morir, Cortázar dijo que envidiaba la habilidad de Bioy Casares para describir caracteres femeninos y que le hubiera gustado contar con esa destreza.

—Con Cortázar fuimos amigos, aunque nos vimos y nos escribimos muy poco. Sentíamos respeto y afecto recíproco. Una vez nos pasó un episodio bastante curioso, que fue celebrado con alegría por mí y, no lo dudo, por él también. Cortázar en París y yo en Buenos Aires, más o menos en el mismo tiempo, escribimos un cuento sobre un viajero solitario, que está en una habitación de un hotel en Montevideo y oye que en la habitación de al lado una pareja hace el amor. Cuando en *Deshoras* leí "Diario de un cuento" me dije que iba a escribir a Cortázar. Quería decirle qué extraordinaria me parecía su generosidad. El hecho de que un escrigor diga de un colega lo que él dice de mí y que lo diga en un cuento hermosísimo es el más insólito y el más auténtico de los honores. Algo que ni soñando despierto yo me hubiera atrevido a esperar. Le dije a Vlady Kociancich que iba a escribir a Cortázar. Me contestó: "Escribile pronto, porque está muy enfermo". Sin advertir cómo pasaba el tiempo fui postergando la redacción de esa carta y Cortázar murió. A la pena se sumó el remordimiento.